

Marivaux dans les jardins de Socrate ou l'anti-"Banquet"

Robert Tomlinson

Volume 24, numéro 1, été 1991

Vérités à la Marivaux

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/500955ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/500955ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Tomlinson, R. (1991). Marivaux dans les jardins de Socrate ou l'anti-"Banquet". *Études littéraires*, 24(1), 39–49. <https://doi.org/10.7202/500955ar>

Résumé de l'article

On ne s'est jamais interrogé sur la portée de la philosophie d'Hermocrate, le reclus du *Triomphe de l'amour*, philosophie qui sera remise en cause par l'arrivée d'une jeune princesse dans sa retraite. Nous proposons un rapprochement avec le *Banquet* de Platon et nous relevons des ressemblances éclairantes entre les deux textes; elles résident essentiellement dans les schémas dramatiques et dans le narcissisme des projets pédagogiques des philosophes, Socrate et Hermocrate. Au contraire d'Alcibiade, dont l'intervention reste inefficace dans le dialogue de Platon, Léonide-Phocion, chez Marivaux, réussit à séduire l'élève du philosophe et rend celui-ci à un monde imparfait marqué des cicatrices du désir.



MARIVAUX DANS LES JARDINS DE SOCRATE

OU L'ANTI-BANQUET

Robert Tomlinson

Deux femmes travesties, la princesse régnante Léonide et sa suivante Corine¹, pénètrent dans les jardins du philosophe Hermocrate, qui élève en secret un beau jeune homme — jardins fermés sur eux-mêmes, coupés du monde. Dès cette première scène du *Triomphe de l'amour*, nous savons qu'il s'agira d'un philosophe, d'un maître, dieu du petit jardin qu'il a lui-même créé, homme « avec la philosophie de qui je ne crois pas que vous ayez rien à démêler », dit Corine à sa maîtresse. Et celle-ci de répondre : « Plus que tu ne penses! »

Comment se fait-il que l'on ne se soit jamais interrogé en profondeur sur la portée de cette philosophie à laquelle, d'emblée, la Princesse lance un défi? C'est ce que nous proposons de faire en passant par *le Banquet* de Platon. Malgré ce que l'on pourrait croire, il existe un lien entre ces deux œuvres dispara-

tes. Nous ne manquerons pas de l'indiquer. Toutefois, notre intention ne se ramène pas à cela. Nous tenterons plutôt, par l'examen du projet essentiel des deux textes, de mettre en lumière des ressemblances de nature à éclairer *le Triomphe de l'amour*.

Une des mises en scène les plus suggestives de ces dernières années, celle d'Antoine Vitez au Piccolo Teatro de Milan (Chaillot, 1985), nous a donné à voir le sens de cette Grèce de fantaisie dont l'horizon originaire se trouve dans les normes génériques de la pastorale et du conte de fées.

La forêt, c'est la Grèce : cette Grèce est *l'état de nature*. Un lieu d'avant le péché : le christianisme est encore à venir — donc le péché est licite : et la nature indifférente permet à l'expérience du philosophe de se dérouler — bâtir un jeune homme parfait, sans nulle influence de la société corrompue et corruptrice (Vitez, 1, p. 47).

¹ Désignées sous leurs noms d'emprunt, Phocion et Hermidas.

On rejoint ici le projet de l'*Émile*. Hermocrate est (toujours selon Vitez) un « Rousseau à l'avance. Un peu bourru, farouche. Au jeune Agis il donne un enseignement sévère et libre [...]; on se conforme aux *lois de la Nature* — hélas! elles sont cruelles, et décidément immorales » (Vitez, 2-3, p. 66). Les mots clés sont *nature* et *enseignement*. Agis, l'héritier légitime, est victime d'une usurpation de la génération précédente (résultat d'une sombre histoire de passion adultère²) dont Léonide a profité, sans y avoir participé, pour monter au trône (I 1). Philosophe spartiate, ennemi de l'amour et non sans cause, Hermocrate s'est claustré avec sa sœur et son élève pour tâcher de réparer les méfaits d'une histoire fêlée par la force du désir. Rousseau rédigea son ouvrage pédagogique dans le parc de Montmorency : les jardins d'Hermocrate se veulent recreation culturelle d'un état de nature perdu; des trois actions possibles que Starobinski attribue à un Rousseau confronté par cette déchéance historique (p. 24), deux sont inscrites dans le projet d'Hermocrate : formation politique de la collectivité et éducation de l'individu. Nous ne parlerons pas ici de la trame politique de la pièce — rappelons seulement qu'Hermocrate fomenta une révolte contre la princesse Léonide pour remettre Agis sur le trône. En ce qui concerne la tentative pédagogique, le philosophe retrouve, dans ses jardins, le serpent qu'il en avait cru bannir. Car, comme nous l'apprend l'étude pénétrante de Harari sur l'*Émile* :

Knowledge, which is normally thought to be at the center of the pedagogical relationship, is really only in a mediated

position with respect to desire; it comes into play only at the intersection, the point of crossing, of two desires. [...] Rousseau was the first to have sought to formalize a pedagogical field where desire dominates knowledge and openly manipulates the characters and the knowledge-function pedagogy brings into play (p. 105-106).

Et le critique de démontrer que, sous le couvert de la nature impérieuse au compte de qui il met toutes ses leçons, le pédagogue projette en fait les fantaisies de son propre désir (p. 118).

Ce petit détour par le texte pédagogique de Rousseau nous permet d'arriver à notre sujet, car derrière l'*Émile* se profile inévitablement *le Banquet* de Platon. En effet, ce dialogue, qui élabore une théorie idéaliste de l'amour dont on connaît la postérité dans la philosophie occidentale, n'a pas moins de titres à être considéré comme un texte pédagogique. L'amour qui en constitue le sujet est en fin de compte un modèle d'éducation philosophique, esquissé dans le discours de Diotime rapporté par Socrate. Nous n'avons pas l'intention d'aborder ici les complexités philosophiques de cet écrit, mais de mettre l'accent précisément sur la relation pédagogique entre maître et élève et sur son enjeu. Puisque *le Triomphe de l'amour* est un texte théâtral, nous nous intéresserons au côté proprement dramatique du *Banquet*, d'autant plus qu'en dépit des questions graves qu'il soulève, ce dialogue prend la forme d'une comédie à la formule rebattue : le triangle amoureux, dans le cas présent celui que forment Socrate et ses disciples Agathon et Alcibiade.

Avant d'aller plus loin dans ce sens, remarquons que le rapport entre Hermocrate et la

2 L'amour « a fait les malheurs de mon sang », dit le jeune prince (II 3).

philosophie antique n'est pas simplement une touche gratuite de couleur locale. Sans vouloir prêter à Marivaux l'intention précise d'évoquer le dialogue de Platon, il semble indéniable qu'il était conscient des possibilités dramatiques des relations ébauchées dans *le Banquet*. Nous savons qu'une des sources les plus importantes de sa pièce, le recueil d'histoires pseudo-historiques de M^{me} de Villedieu intitulé *les Amours des grands hommes*³, faisait de Socrate le rival de son disciple Alcibiade pour l'amour d'une jeune élève du philosophe. Que cette transposition du sexe d'Agathon ne nous trompe pas. Cette histoire pourrait être celle du *Banquet*, où, comme l'affirme Brenkman, « philosophical reflection is already interwoven with the paths of desire⁴ ». Ainsi, une manière féconde d'aborder la pièce de Marivaux consisterait à voir Hermocrate comme un Socrate « platonique » amoureux d'un Agathon-Agis convoité par Alcibiade-Phocion. Il est d'ailleurs curieux de noter certains parallélismes dans les noms des personnages : So-crate/Hermo-crate, Ag-athon/Ag-is⁵.

Cela dit, une question se pose. *Le Triomphe de l'amour* se passe dans les jardins d'Hermocrate. Peut-on parler des jardins de Socrate? Oui, si l'on réduit les jardins de Marivaux à leurs fonctions métaphoriques. En premier lieu, ils peuvent représenter la nature, terrain privilégié des forces instinctives et anarchiques;

deuxièmement, une clôture, la rupture avec le monde nécessaire à toute utopie. *Le Banquet* se déroule dans la maison d'Agathon, mais elle remplit les mêmes fonctions. Agathon vient de remporter la victoire à un festival d'art dramatique pour sa première tragédie. Une grande fête, ouverte au tout-venant, a déjà eu lieu pour célébrer ce triomphe; Socrate refusa d'y assister. Par contre le lendemain, le soir du banquet, c'est une société choisie qui se trouve réunie dans l'espace clos de la demeure d'Agathon. Quant à la nature, elle est représentée par le vin, qui permet la libération d'impulsions profondes venues du fond de la psyché, Bacchus étant avant tout un dieu de la nature. Du vin, il est beaucoup question. Les convives ont énormément bu la veille et redoutent une autre soirée d'ivresse. « Quant à Socrate », dit Éryximaque, « je n'ai pas à en parler, puisque, dans un sens comme dans l'autre, il est si bien à la hauteur des circonstances que, quel que soit le parti que nous prenions, il s'en arrangera! » (176c.) Le vin n'est pas redoutable pour Socrate : il peut boire plus qu'aucun autre et cependant rester maître de lui-même (214a, 220a). Alcibiade, par contre, est ivre dès son entrée.

De cette opposition, Socrate émerge comme le Maître parfait, mais il masque sa maîtrise d'une feinte ignorance. Pour Rousseau, Socrate est « le plus sage des hommes au jugement des dieux⁶ »; selon lui, cette sagesse réside dans

3 Voir Deloffre, p. 882-885. Le sujet a été aussi porté à la scène en 1731 dans une comédie de Poisson, *Alcibiade*.

4 P. 397. Cet article important et suggestif nous a fourni une lecture déconstructive du texte de Platon.

5 Nous ne soutenons pas qu'*Agathon* soit la seule « source » possible du nom de l'élève d'Hermocrate : voir la notice de Deloffre citée ci-dessus. Notons qu'il est aussi question d'un Agis, roi de Lacédémone ou de Sparte, dans un dialogue de Platon. le premier *Alcibiade* (124a).

6 Cité par Burgelin, p. 62 (voir ses considérations sur Rousseau et Socrate, p. 61-70).

son ignorance. Effectivement, Socrate se dit prêt à combler son insuffisance en profitant de ce qu'il est voisin du jeune Agathon :

Quelle bonne affaire ce serait, Agathon [...], si la sagesse était chose de telle sorte que de celui de nous qui est plus plein elle coulât dans celui qui est plus vide, à condition que nous soyons en contact l'un avec l'autre [...]. Si en effet il en est ainsi de la sagesse, je mets à très haut prix, en ce qui me concerne, l'honneur d'être assis sur ce lit à ton côté; car, venant de toi, beaucoup de belle sagesse viendra, je crois, m'emplir! (175*de*.)

Mais, après avoir ainsi loué la sagesse de son hôte, Socrate réduit le discours d'Agathon à la beauté de son vocabulaire et de son style (198*b*). La relation entre eux deux est celle de la vérité dépouillée à une beauté attrayante mais creuse. À la suite d'une série de questions malignes, Agathon est enfin amené à avouer : « Il y a chance que je n'aie rien compris à ce que je disais alors! » (201*b*.) Et quand il déclare que Socrate a remporté le débat, le philosophe repart : « C'est contre la vérité, Agathon, mon bien-aimé, que tu n'es pas capable de soutenir la controverse; car contre Socrate au moins, cela n'offre aucune difficulté » (201*c*). À l'abri de sa façade d'ignorance, Socrate apparaît donc comme celui qui détient la vérité (« le sujet supposé savoir⁷ »), une vérité qui se donne, suivant la technique socratique, comme quelque chose de préexistant dans la nature, et dont l'interlocuteur n'a qu'à retrouver le chemin. Alcibiade dévoilera d'ailleurs la super-

cherie, raillant Socrate pour sa prétendue ignorance : « C'est un autre fait encore qu'il ignore toutes choses, qu'il ne sait rien, c'est un air qu'il se donne! » (216*d*.)

Alcibiade, le trouble-fête, ivre de vin et aussi, comme Léonide-Phocion, de mots, survient après les exposés partiels des autres invités et d'Agathon au sujet de l'amour, discours complétés par le supplément transcendant de Socrate. Il arrive, dit-il, pour « enguirlander la tête du plus savant et du plus beau [...] », Agathon (212*e*). Sans avoir l'air de remarquer Socrate, il se place sans autre forme de procès entre Agathon et le philosophe. Ce dernier ne s'y trompe pas : à la fin du dialogue il dira à Alcibiade que tous ses propos n'avaient pour but que de le brouiller avec Agathon, « parce que dans ton idée, c'est toi que, moi, je dois aimer et personne d'autre, tandis que c'est par toi, et par personne d'autre, que doit être aimé Agathon! » (222*d*.). Qu'Alcibiade ait ses raisons du côté du désir n'empêche pas que son irruption dans la fête décentre le discours transcendant de Socrate : c'est précisément le caractère libidinal de son intervention qui lui donne son pouvoir troublant. Socrate lui-même avoue sa peur : « la fureur de cet homme-là [...] ne me fait pas frémir d'effroi moins que sa passion amoureuse! » (213*d*.) La force du désir, incarnée par Alcibiade, est le catalyseur de la remise en question des valeurs du Maître⁸. Remarquons encore que, par implication, le

7 Lacan, *Séminaire*, XI, ch. XVIII (p. 209sqq.).

8 Ce renversement est suggéré dans le premier des dialogues qui portent le nom d'Alcibiade, où celui-ci déclare : « Il pourra bien nous arriver, Socrate, que mutuellement nous changions de personnage, moi, prenant le tien, et toi, le mien; car il est impossible que, à compter de ce jour, je ne fasse figure de pédagogue attaché à tes pas, et que toi, au contraire, tu ne sois l'enfant suivi de son pédagogue! » (135*d*.)

texte attribué au poète lui-même, dont il vante à plusieurs reprises le physique, cette vaine beauté du discours à quoi s'oppose le savoir de Socrate. Ainsi le philosophe défend-il le seul point vulnérable de sa maîtrise, sa faiblesse pour les beaux jeunes hommes — l'emplacement du désir⁹.

Brenkman affirme que le discours de Socrate s'organise autour de la suppression du signifiant phallique, en refusant de reconnaître l'origine du désir comme manque radical résultant de la séparation d'avec le corps maternel. Ce manque joue dans les rapports complexes entre les trois termes du besoin, de la demande et du désir chez l'enfant. Dans la faille entre la demande absolue d'amour et le besoin d'alimentation (dont la particularité est annulée par la généralité de la demande) naît le désir, qui se déplace sur une chaîne d'identifications objectales fonctionnant comme substituts d'une unité primordiale perdue à la naissance. Sur ce point, Brenkman se rapporte à Lacan, dont la théorie tend à constituer le phallus comme signifiant privilégié du désir (Brenkman, p. 453-454). Remarquons que la hantise du phallus n'est pas en son principe relation à un objet réel, mais au fantasme, et que sa nature absolue rend impossible toute satisfaction¹⁰.

Dans ses commentaires du texte de Platon, Lacan écrit malicieusement à propos d'Alcibiade :

C'est parce qu'il n'a pas vu la queue de Socrate, on nous permettra de le dire après Platon qui ne nous ménage pas

les détails, qu'Alcibiade le séducteur exalte en lui l'*agalma*, la merveille qu'il eût voulu que Socrate lui cédât en avouant son désir [...] (« Subversion du sujet et dialectique du désir dans l'inconscient freudien », dans *Écrits*, p. 825).

Il vient demander à Socrate quelque chose dont il ne sait pas ce que c'est, mais qu'il appelle *agalma* [...], ce mystère qui, dans la brume entourant le regard d'Alcibiade, représente quelque chose d'au-delà de tous les biens (*le Séminaire*, XI, p. 230).

Ce mystère, on le devine à travers la langue elliptique de Lacan, c'est le manque à être que le texte de Platon n'admet que par le biais du mythe bouffon d'Aristophane. Celui-ci imaginait que les hommes primitifs étaient constitués de deux êtres soudés ensemble et séparés en un second temps par la jalousie de Zeus : « Aussi bien est-ce au désir et à la recherche de cette nature d'une seule pièce, qu'on donne le nom d'amour » (192e-193a). Du moment qu'Alcibiade n'a pas vu la queue de Socrate, celle-ci peut fonctionner d'autant plus fortement comme signifiant dans le champ de l'imaginaire. À sa manière, Hermocrate essaie aussi de nier ce manque en niant le désir. Tentative impossible, puisque, comme l'a bien vu Lacan, « Ne pas vouloir désirer, c'est vouloir ne pas désirer », ce qu'il compare à cette bande de Möbius qui n'a pas d'envers (*le Séminaire*, XI, p. 213).

Ici le texte de Marivaux semble mimer le mouvement dramatique de celui de Platon : c'est comme si Alcibiade, ayant sapé le discours transcendant par lequel Socrate avait

9 Devant la manœuvre de Socrate qui s'arrange pour qu'Agathon soit assis à côté de lui : « Voilà bien, dit Alcibiade, ce qui se passe d'habitude! Quand Socrate est quelque part, il n'y a, pour un autre, rien à faire du côté des beaux garçons! » (223a.)

10 Cette structure du désir est dessinée avec clarté par Lacan dans « la Signification du Phallus » (*Écrits*, p. 685-695).

envoûté Agathon, l'avait séduit à son tour et rendu à un monde imparfait marqué des cicatrices du désir. Mais *le Triomphe de l'amour* révèle ce que le texte de Platon gardait secret, à savoir, dit Lacan, que « Dans sa quête, Alcibiade vend la mèche de la tromperie de l'amour, et de sa bassesse (aimer, c'est vouloir être aimé) à quoi il était prêt à consentir¹¹ ». Alcibiade prévient Agathon que Socrate l'a trompé, ainsi que « d'autres en très grand nombre [...] en se donnant pour leur amant, alors que, lui, c'est plutôt, au lieu du rôle d'amant, celui de bien-aimé qu'il a pris¹² ! » Ainsi, à travers les boutades d'Alcibiade, perce le narcissisme du projet pédagogique de Socrate qui, « as a lover, does not admire the beloved so much as seek his admiration » (Brenkman, p. 431). Le philosophe s'est trahi lui-même en disant coquettement : « Voilà pourquoi je me suis donné quelque embellissement, afin d'être beau puisque c'est chez un beau garçon que je vais¹³ ! » (174a.) Il sera de nouveau question de cela quand nous passerons à la réécriture de cette comédie dans les jardins d'Hermocrate.

Les stratégies mises en œuvre autour de ce moment de dislocation que représente l'intervention d'Alcibiade sont foncièrement différentes dans les deux textes¹⁴. Le texte platonicien supprime sa voix, ou la marginalise dans l'ivresse

et la comédie. Chez Marivaux, par contre, le discours de Phocion est valorisé. Son irruption dans les jardins clos, créés pour donner libre cours à un discours philosophique qui se veut identique à la nature, introduit la force déséquilibrante du désir. La nouveauté de la pièce est d'avoir réassigné le rôle d'Alcibiade à une femme. Un de ses derniers metteurs en scène l'a remarqué : « Phocion est androgyne. Phocion apparaît dans tout son éclat, à la fois comme "le monstre d'un homme et le monstre d'une femme". Cette magnifique monstruosité lui donne son pouvoir de séduction à l'emporte-pièce » (Nichet, p. 11).

On a assez commenté le rôle de Phocion comme « figure abstraite de la séduction » (Gaillard, p. 1), mais, dans le contexte de notre discussion, il convient de nous interroger sur la fonction du pouvoir qu'Alcibiade attribue à Socrate. Il s'agit des modalités de la transmission du savoir, en somme de la pédagogie; le pouvoir d'ensorcellement de Socrate, tout aussi bien que celui du pédagogue de l'*Émile*, est un moyen pédagogique. La difficulté naît quand le texte du *Banquet* installe une fausse équivalence entre les relations *amant/bien-aimé* et *Maître/élève*. D'une part, l'amant est censé être subjugué par les attraits du bien-aimé, mais, en même temps, il est posé comme le

11 « Du "Trieb" de Freud et du désir du psychanalyste », dans *Écrits*, p. 853.

12 222b. Alcibiade lance aussi, sur un ton badin : « s'il m'arrive de vouloir louer quelqu'un, lui présent, que ce soit un Dieu ou bien un homme autre que lui, il ne se retiendra pas de porter sur moi la main ! » (214d.)

13 En fait, Agathon avait environ 31 ans à l'époque du *Banquet*, mais par rapport à Socrate qui en avait 53 et qui tient le rôle d'amant/maître, il est bien un « garçon ».

14 Dans l'*Émile* aussi : au moment où l'amour érotique pourrait venir troubler le discours transcendant du pédagogue, le texte effectue une clôture et escamote cette possibilité par une mise en scène du mariage d'Émile, dont l'épouse a été élevée à cette fin par le pédagogue. Harari souligne la ruse qui consiste à établir une fausse équivalence entre le désir d'Émile et la voix de la nature (p. 106, note 7).

détenteur du savoir que le bien-aimé n'a pas et désire posséder. En fait, l'antinomie est absorbée dans l'opposition *vérité/vaine beauté* que nous avons déjà relevée. La beauté du bien-aimé est subsumée dans un ordre de valeurs qui, malgré ses prétentions à la vérité objective, est bien au service du désir narcissique de l'amant/Maître et de sa volonté de domination¹⁵.

Avant d'aller plus loin, précisons la comparaison entre la relation Hermocrate/Agis et celle d'amant/bien-aimé que nous donne à voir *le Banquet*. Déjà le discours de Diotime déplaçait l'acte procréateur du plan physique de la conception des enfants au plan spirituel où s'engendre la sagesse, ouvrant la voie à une réécriture de la relation amant/bien-aimé en termes purement « platoniques ». Les commentateurs de la Renaissance, tel Ficin, avaient établi un partage entre les deux composantes de l'amour, physique et spirituelle, que le texte de Platon oppose en termes hiérarchiques, mais non pas exclusifs. Hermocrate, ce néoplatonicien du XVIII^e siècle travesti en Grec, s'impose de renoncer à la part que Socrate laissait toujours au corps. Et, puisqu'Agis est le produit d'Hermocrate — la suivante affirme qu'il fuirait Léonide à cause de l'éducation qu'il a reçue du philosophe (I 2) —, il n'est pas étonnant que cette répression de l'amour érotique au profit d'une amitié menant à la sagesse se voie le mieux dans le discours de l'élève : « le monde peut-il rien offrir de plus doux que le commerce de deux cœurs ver-

tueux qui s'aiment? » (II 3.) Ainsi, ce n'est pas quelque chose d'aussi banal qu'un amour homosexuel, même réprimé, que nous suggérons de lire dans la relation du maître et de l'élève chez Marivaux. Suivant le modèle de la génération spirituelle proposé par Diotime, Hermocrate voit bien en Agis « le bel objet dans lequel il pourra procréer » (*le Banquet*, 209b). Et, dans la mesure où Hermocrate, en tant que Maître, souscrit à cette conception de la relation pédagogique (dont Alcibiade a bien dévoilé le narcissisme chez Socrate), il se rend vulnérable aux tactiques de Phocion, qui semble en comprendre d'emblée les contradictions.

Les projets de Léonide-Phocion partent du principe qu'Hermocrate et sa sœur se distinguent par leur savoir et leur vertu (I 5), ou du moins, ce qui revient au même pour la princesse travestie, veulent qu'on le croie. De là s'ensuit que, pour agir sur le solitaire sauvage, il faudra associer amour et philosophie; Phocion se dira donc « attiré par [...] sa sagesse » (I 1). Dans sa première rencontre avec Hermocrate, il prend la pose de l'élève/bien-aimé faible et humilié qui sollicite le savoir du Maître. À chaque pas, Léonide-Phocion prend le contre-pied des procédés qui avaient mené Alcibiade amoureux à essayer les refus de Socrate. Elle ne demande point d'être désirée et soutient que ses « appas ne feront rien » sur Hermocrate (I 8).

Ce que Socrate dit à Alcibiade nous donne la clé de cette stratégie :

15 Sur ce phénomène chez le pédagogue de l'*Émile*, voir Harari, p. 117.

il y a des chances, réellement, que tu ne sois pas un étourneau, si toutefois ce que tu dis de moi se trouve être vrai et qu'il y ait en ma personne quelque vertu grâce à laquelle toi, tu deviendrais meilleur! Assurément, tu as dû voir au-dedans de moi une unimaginable beauté, qui l'emporte infiniment sur la grâce de tes formes (218^{de}).

Malgré sa fausse modestie, le philosophe âgé, sans attraits physiques, revendique une beauté qui relève du parfait savoir. L'erreur du jeune Alcibiade était peut-être de trop se fier aux charmes auxquels Socrate se faisait gloire d'être insensible. C'est cette image narcissique que Léonide-Phocion s'efforce de flatter chez Hermocrate, piège dont « toute sa sagesse ne le défendra pas » (I 2). Au contraire d'Alcibiade, elle ne sollicite pas l'amour d'Hermocrate : elle feint de recourir à la maîtrise du philosophe pour dompter le sien (I 8). Mais, tout en se défendant contre ses charmes, Hermocrate avoue : « tout sauvage que je suis, j'ai des yeux, vous avez des charmes, et vous m'aimez » (*ibid.*). Si, comme le veut Lacan, « aimer, c'est vouloir être aimé », être aimé, c'est déjà aimer un peu. « Hermocrate a perdu, pseudo-maître de philosophie, dès qu'il annonce qu'il appartient au monde du désir [...] » (Deguy, p. 105) — ce que Socrate avait déployé toute sa finesse philosophique à éviter.

Hermocrate s'accuse de vanité et de faiblesse : « Vous m'avez cru sage; vous m'avez aimé sur ce pied-là : je ne le suis point » (II 12). Il admet qu'il ne détient pas le savoir, qu'en fait ce commerce avec son esprit, cette dispo-

sition à se croire désincarné¹⁶, a été un leurre. Mais Léonide feint de voir dans cet aveu une « preuve sublime » de sa sagesse supérieure : « si les dieux pouvaient être faibles », dit-elle, « ils le seraient comme Hermocrate! » (*Ibid.*) Cette idéalisation l'ayant affaibli dans le point vulnérable de son orgueil, il ne reste à Léonide qu'à l'achever avec le procédé éculé du portrait (II 13); après le portrait verbal, le portrait peint, tout aussi flatteur. Ayant fait fixer son image en peinture par Corine, et sous prétexte de vouloir garder « le portrait d'un homme illustre », elle lui propose son reflet avantageux vu dans les yeux de celle qu'il croit être sa bien-aimée. Gaillard saisit cette vérité centrale en quelques lignes : Léonide-Phocion « prend l'autre aux pièges de sa propre image; parce qu'elle lui renvoie l'image de lui-même qu'il souhaite. Elle ne fait, tout au long de la pièce, qu'offrir leur portrait à ses proies. Elle n'est que miroir¹⁷ ».

Donc Hermocrate cède, enjôlé par un amour qui n'est que sa propre admiration pour lui-même, jusqu'à ce qu'il apprenne que Léonide-Phocion séduisait en même temps sa sœur et son élève. Le compte rendu du *Mercur* résume le dénouement en des termes qui cadrent bien avec notre thèse : « Hermocrate a beau vouloir [...] prendre le ton de maître; on vient lui dire que sa maison est entourée de soldats » (dans Deloffre, p. 880). Les gardes de la Princesse étaient restés à proximité des portes de l'Éden, prêts à installer le règne de la

16 Voilà peut-être un autre exemple de « cette espèce d'angélisme » que Deloffre voyait dans le texte (p. 1112, note 13).

17 L'image du miroir remonte à la première feuille du *Spectateur français* de Marivaux, où l'histoire de la jeune fille au miroir surgit comme une espèce de mythe des origines du sujet.

culture (III 1). Le sens de cette capitulation est clair; déjà, le mot du philosophe converti à l'amour le faisait sentir : « N'est-on pas né pour la société? » (II 17.) L'opposition annoncée dès la première scène par Corine (« vous quittez votre cour et la ville, et vous venez ici avec peu de suite, dans une de vos maisons de campagne [...] », I 1) assimile Léonide à la ville, lieu culturel par excellence et homologue de la Cour. Léonide-Phocion est bien un représentant de la culture, venu démasquer le narcissisme d'une philosophie qui prétend au savoir transcendant, bien qu'elle soit fondée sur une nature factice. De cette philosophie, censée à la fois raisonnable et naturelle, Hermocrate dira à la fin : « Ce n'était là consulter ni la raison ni la nature » (III 7). Pourtant, Marivaux n'était pas hostile à la raison, mais il s'agissait pour lui d'« une sagesse vitale bien éloignée de la raison rébarbative des philosophes¹⁸ ». Voilà le sens du dernier mot de Léonide au philosophe dupé et humilié : « je laisse votre cœur entre les mains de votre raison » (sc. dernière).

Toutefois, le statut de Léonide est double. Son identification avec le désir lui confère aussi les prestiges d'une force de la nature qui pose Hermocrate en antithèse. Cette double signification est métaphorisée par l'image des « carrioles dorées » qui accompagnent les troupes

de la Princesse (*ibid.*). Il est vrai que cette image vient du jardinier patoisant, Dimas, qui voit les carrosses de la cour comme des charrettes campagnardes. Néanmoins, l'oxymoron trahit l'appartenance à deux ordres faussement opposés. Léonide-Phocion représente à la fois l'ordre social et la nature. Si le désir relève de la nature, les formes qu'il prend sont culturellement déterminées. Sur le fond d'un besoin qui est, lui, naturel, le désir organise ses jeux culturels. « Le mariage de raison "politique" résolu par Phocion est "naturalisé" par la puissance Amour » (Deguy, p. 308). L'union de Léonide et d'Agis va réconcilier le désir et la loi. Chez Marivaux, le désir est produit de l'artifice. « C'est pour vous que j'ai trompé tout le monde, et je n'ai pu faire autrement; tous mes artifices sont autant de témoignages de ma tendresse [...] », dit Léonide-Phocion à Agis (III 9)¹⁹.

Cet ordre final, surgi dans la faille que révéla dans la philosophie transcendante d'Hermocrate l'intervention du désir, sera donc un compromis entre l'ordre ancien, dont se réclame le philosophe, et le nouveau, représenté par Léonide. L'opposition entre nature factice et culture naturalisée, que l'on a relevée dans l'intrigue amoureuse, se répète aussi au niveau politique. Hermocrate considère Agis comme prince légitime. Or, quel droit

18 Deloffre, p. 886. Il signale deux autres philosophes du théâtre de Marivaux qui s'écartent de cette définition de la raison : celui de *l'Île de la Raison*, et l'Hortensius de *la Seconde Surprise de l'amour* (*ibid.*). Il faudrait y ajouter les deux autres Hermocrate dépeints par notre auteur, celui de *la Colonie*, qui se déclare « bourgeois et philosophe » (sc. 17), et l'ermite de la 13^e feuille du *Spectateur français*, lui aussi hostile à tout sentiment.

19 C'est une pareille union de contraires que tenta la décoration rococo en imposant un ordre géométrique à l'exubérance de ses motifs naturalistes, se donnant ainsi comme un moyen terme entre la vraie nature et une nature conçue selon l'ordre des idées platoniciennes. La voie de la nature passe par la culture. À ce sujet voir Tomlinson, p. 78-79.

monarchique légitime Marivaux peut-il concevoir que celui du droit divin, doctrine de la souveraineté qui vise à naturaliser un pouvoir fondé sur la force? Nous ne faisons que soulever un problème que les limites de cette étude ne permettent pas d'aborder en profondeur, à savoir la manière dont le désir narcissique d'Hermocrate, en tant que sujet parlant, rejoint un discours idéologique dont il essaie de légitimer le pouvoir en le naturalisant (but de toute idéologie). Commentant la situation de Socrate, Brenkman remarque : « When this subject is a philosopher his mission is precisely to secure the illusion that this ideological discourse has a privileged connection with truth » (p. 444).

À l'inverse, la maîtrise fulgurante de Léonide comprendra la faiblesse et le renoncement à la domination. Si elle démontre qu'Hermocrate ne détient pas le savoir, ce n'est pas pour l'assumer elle-même, et quand Corine la féli-

cite d'avoir bientôt le prince légitime en son pouvoir, elle répond : « c'est moi qui vais me remettre au sien » (I 1). C'est en Prince qu'elle veut qu'Agis quitte les jardins d'Hermocrate. Projet paradoxal : accéder à la maîtrise pour pouvoir y renoncer. Comme souvent chez Marivaux, la pièce s'achève sur une interrogation. Que cette triple séduction ait laissé un goût amer, c'est ce que faisait sentir la mise en scène de Luc Bondy à la Schaubühne (Berlin, 1986). Le décor du troisième acte représentait une pièce d'eau circulaire. Au milieu, une île minuscule sur laquelle se dressaient deux colonnes à demi écroulées. Lasse d'agir, Léonide se renverse sur un fronton brisé qui gît au fond du bassin vide, jonché de feuilles mortes. Image qui évoque le *topos* pictural, bien XVIII^e siècle, des fausses ruines, à la fois mélancoliques et emblèmes d'un triomphe de la nature qui se dit toujours en termes culturels.

MARIVAUX DANS LES JARDINS DE SOCRATE

Références

- BRENNAN, John, « The Other and the One: Psychoanalysis, Reading, the *Symposium* », dans *Yale French Studies*, 55-56 (1957), p. 396-456.
- BURGELIN, Pierre, *la Philosophie de l'existence de Jean-Jacques Rousseau*, Paris, PUF, 1952.
- DEGUY, Michel, *la Machine matrimoniale ou Marivaux*, Paris, Gallimard (Tel), 1986 [1981].
- DELOFFRE : notices et notes de l'édition citée du *Théâtre* de Marivaux.
- GAILLARD, Françoise, « Est-ce bien l'amour qui triomphe? », dans *la Gazette du Français*, supplément mensuel à la revue *Comédie Française*, 135-136 (1984), p. 1 et 4.
- HARARI, Josué V., *Scenarios of the Imaginary: Theorizing the French Enlightenment*, Ithaca/London, Cornell University Press, 1987.
- LACAN, Jacques, *Écrits*, Paris, Seuil, 1966.
- — — —, *le Séminaire, XI, les Quatre Concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1973.
- MARIVAUX, *la Colonie*, dans *Théâtre complet*, II.
- — — —, *le Spectateur français*, dans *Journaux et Œuvres diverses*, éd. Frédéric Deloffre et Michel Gilot, Paris, Garnier-Bordas (Classiques Garnier), 1988 [1969].
- — — —, *Théâtre complet*, I, éd. Frédéric Deloffre et Françoise Rubellin, Paris, Bordas (Classiques Garnier), 1989 [1968].
- — — —, *Théâtre complet*, II, éd. Frédéric Deloffre, Paris, Garnier (Classiques Garnier), 1981 [1968].
- — — —, *le Triomphe de l'amour*, dans *Théâtre complet*, I.
- NICHET, Jacques, « *le Triomphe de l'amour*, Marivaux », dans *Journal du Théâtre de la Ville*, 21^e saison (1988-89), p. 10-11.
- PLATON, *Alcibiade*, dans *Œuvres complètes*, I, tr. Léon Robin, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1971.
- — — —, *le Banquet*, *ibid.*
- STAROBINSKI, Jean, *Jean-Jacques Rousseau. La Transparence et l'obstacle*, Paris, Gallimard (Bibliothèque des idées), 1971.
- TOMLINSON, Robert, *la Fête galante. Watteau et Marivaux*, Genève, Droz, 1981.
- VITEZ, Antoine, « D'un carnet de notes au printemps de 1985 » et « D'un carnet de notes, été-automne 1985 », dans *l'Art du Théâtre*, Actes Sud/Théâtre National de Chaillot, 1 (printemps 1985), p. 43-48, et 2-3 (automne 1985-hiver 1986), p. 63-69.